

funden und Präzedenzfälle geschaffen (s. dazu D. Rabreau u. M. Steinhäuser: *Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767—1782*, in: *Revue de l'Art*, 19, 1973, pp. 8—49). Seine Projekte weisen bereits auf die Formulierung der Programme einer *architecture d'utilité publique* während und nach der französischen Revolution hin.

Der letzte Teil der Ausstellung ist den Schülern De Waillys gewidmet: Bernard Poyet (1742—1824), Antoine-Marie Peyre (1770—1843), Louis-François Petit-Radel (1740—1818), François-Tranquille Gauché (1766—1846), Charles Norry (1756—1832) seitens der französischen Schule. Während Petit-Radel noch der Generation der „Piranesianer“ zugehörte, arbeiteten Poyet, Peyre und Norry im Conseil des bâtiments civils an der Entwicklung einer neuen nutzorientierten Architektur, ebenso wie Gauché an der Ecole polytechnique als Assistent J.-N.-L. Durands. Bevorzugt wurde die Schule De Waillys von Russen besucht, wie z. B. von B. I. Bajenov (1737—1799) und I. E. Starov (1745—1808), deren Rolle innerhalb des Sankt Petersburger und Moskauer Klassizismus noch zu bestimmen ist.

Bemerkenswert gerade an der De Wailly-Ausstellung war die Fülle und Qualität des neu vorgestellten Materials, die jegliche Diskussion von Forschungskontroversen auf eine neue Basis stellt. Erstaunlich auch, daß man diese beiden Ausstellungen veranstaltete, noch bevor überhaupt gültige Monographien veröffentlicht worden sind. Bis zu deren Erscheinen werden beide Ausstellungskataloge als wichtigste Orientierungshilfe dienen müssen. Im De Wailly-Katalog ist eine Arbeit über den Architekten von M. Gallet, Monique Mosser und Daniel Rabreau angekündigt, und M. Gallet wird vielleicht auch die Monographie über Ledoux schreiben.

Werner Szambien

REZENSIONEN

ANTON VON EUW und JOACHIM M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band 1, Köln, Schnütgen-Museum 1979. 335 S., 238 Abb.

DM 125,—

Die erfolgreichsten Sammler auf dem Gebiet der illuminierten Handschriften waren in diesem und im vorigen Jahrhundert so gut wie alle Engländer. Sir Thomas Phillipps, Henry Yates Thompson, Dyson Perrins, Chester Beatty und Major J. Abbey haben, der eine nach dem anderen, Privatbibliotheken geschaffen, die mit vielen öffentlichen Sammlungen wetteifern konnten — um vor oder nach dem Tode ihrer Besitzer wieder aufgelöst zu werden. Bei dem spärlichen Angebot und den heutigen Preisen hätte man es kaum für möglich gehalten, daß nochmals eine Privatsammlung von ähnlicher Größe und Qualität aufgebaut werden könnte. Und doch ist es in den letzten Jahrzehnten einem deutschen Sammlerpaar, Prof. Dr. Peter und

Irene Ludwig, gelungen. Nach den nunmehr bekanntgemachten Listen handelt es sich um 138 Nummern griechischer, lateinischer, orientalischer und volkssprachlicher Handschriften, alle in der einen oder anderen Beziehung künstlerisch wertvoll. Von den Prachtstücken haben nicht wenige vorher eine oder mehr als eine der oben genannten englischen Sammlungen geziert — Wanderpreise, könnte man sagen, die England, manchmal auf dem Umweg über den Kunsthandel in New York, an den deutschen Sammler übergeben hat. Eine besonders bedeutungsvolle Rolle hat dabei H. P. Kraus gespielt, in dessen sehr lesenswerten Memoiren (*A Bookman's Saga*. New York 1977) viele der Ludwigschen Handschriften erwähnt sind. Woher jedoch auch die Stücke kommen mögen — der Reichtum und die Vielseitigkeit der neuen Sammlung lassen wenig zu wünschen übrig — es sei denn, daß Proben der vorkarolingischen Buchkunst bisher fehlen oder daß die Glanzzeiten der englischen Buchmalerei mit Ausnahme der Periode um 1250 noch nicht genügend berücksichtigt sind.

Um die Sammlung der Forschung zugänglich zu machen, ist, unterstützt von den Kulturdezernenten der Stadt und der Dresdner Bank, das Schnütgen-Museum in Köln dabei, den Besitzern ein *monumentum aere perennius* in der Form eines vierbändigen Prachtkataloges zu errichten, von dem der erste Teil jetzt vorliegt.

Es ist ein schwerer Foliant, in der klaren Typographie und in der Illustrierung den Cimelien, die er veröffentlicht, durchaus angemessen. Jede der 49 Katalognummern ist mit einer, die wichtigsten mit zwei oder drei Farbtafeln vertreten. Bei den großen Bibeln und Choralbüchern ist eine Verkleinerung vorgenommen, sonst sind die Farbtafeln meistens im Maßstab 1 : 1 wiedergegeben. Nur gelegentlich (auf S. 101) hat man einen Ausschnitt vorgezogen, der — nicht ganz glücklich — etwas vergrößert wiedergegeben ist. Am Schluß des Kataloges erscheinen die Schwarz-Weiß-Abbildungen, alle nach tadellosen Aufnahmen vorzüglich reproduziert. Obwohl es sich um nicht weniger als 238 Illustrationen handelt, reichen sie natürlich nicht immer völlig aus, um die am reichsten illuminierten Codices erschöpfend zu dokumentieren. Es war denn auch nicht zu vermeiden, daß im Katalogtext dann und wann Miniaturen diskutiert sind, die man im Abbildungsteil vergebens sucht.

Als Leitfaden bei der Katalogisierung der Sammlung haben die Herausgeber, Anton von Euw und Joachim M. Plotzek, beide Konservatoren am Schnütgen-Museum, ein Ordnungsprinzip gewählt, das — wie es im Vorwort heißt — „schon mittelalterliche Bibliothekare als vernünftig erachtet hätten“, nämlich eine Gliederung nach dem textlichen Inhalt in 1. Handschriften mit biblischen und liturgischen Texten (der jetzt erschienene erste Band), 2. solche mit Texten des täglichen Gebetes (vor allem Stundenbücher), 3. solche mit theologischen und philosophischen und 4. solche mit juristischen und literarischen Texten. Der erste Band ist wiederum in acht Abschnitte

geteilt, nämlich I. Bibel, II. Evangeliar, III. Apokalypse, IV. Evangelistar, Epistolar, V. Sakramentar, Missale, VI. Antiphonar, Graduale, VII. Benediktionale, Pontificale und VIII. Psalter. Davon hat Joachim Plotzek I und III, Anton von Euw den Rest auf sich genommen. Dazu kommen am Anfang zwei Nummern mit Einzelblättern, die ganz ohne Texte sind, so daß es sich nicht bestimmen läßt, welcher Kategorie sie zuzurechnen sind. Das für Bd. I—III gewählte Katalogisierungsverfahren ist allerdings kaum geeignet, den stilistischen Zusammenhängen der Miniaturen gerecht zu werden. Aus diesem Grund fragt man sich, ob es doch nicht besser gewesen wäre, wenn der Katalog wie üblich nach Ländern und Zeiten gegliedert worden wäre.

Wie dem auch sei, das gewählte Ordnungsprinzip hat die Verfasser dazu bewogen, jedem Abschnitt eine allgemeine Einleitung vorzuschicken, die man am ehesten mit einem ausführlichen Artikel in einem Lexikon für Kirche und Theologie vergleichen kann. Zur Abfassung solcher Übersichten gehört eine gute Portion Mut, denn man kann sie nicht schreiben, ohne unablässig auf außerordentlich schwierige, öfters heiß umstrittene Probleme zu stoßen, und es fehlt in den Einleitungen nicht an Behauptungen, bei denen der eine oder der andere Sachverständige wohl ein Fragezeichen setzen möchte. Immerhin gehören sie m. E. zu den besonders lobenswerten Leistungen der beiden Autoren. Zusammen bieten sie eine sehr willkommene populäre *Summa* unseres Wissens — und Unwissens — auf dem Gebiet der Bibel- und der Liturgiegeschichte, mit besonderer Berücksichtigung der illuminierten Codices — eine Einführung, zu der es eigentlich kein Gegenstück gibt.

Bei der Würdigung der einzelnen Stücke handelt es sich um einen *Catalogue raisonné* im buchstäblichen Sinne des Wortes — fast wird hier und da zu viel hin und her gesprochen, um allen denkbaren Möglichkeiten gerecht zu werden. Obwohl so gut wie alle Handschriften der Sammlung Ludwig schon früher in einer oder der anderen Form publiziert worden sind — ganz unveröffentlicht scheinen nur die neu hinzugekommenen Fragmente eines nordfranzösischen Antiphonars um 1270 (No. VI, 5) zu sein —, liest man doch mit Interesse die Stellungnahme, die der Katalog ihnen gegenüber einnimmt. Im großen ganzen wird man den Verfassern in ihren teils übernommenen, teils neugewonnenen Erkenntnissen zustimmen, aber natürlich gibt es auch offene Probleme, welche die Forschung fernerhin beschäftigen werden. Nur eine Auswahl solcher Fälle kann hier in chronologischer Reihenfolge besprochen werden.

Unter den Einzelblättern befinden sich die zuerst von Florentine Mutherich veröffentlichten Fragmente einer touronischen Bibel (No. I, 1). Einst die Zierde der Bibliothek von St. Maximin in Trier, muß sie, wie die Viviansbibel in Paris, ganzseitige Miniaturen in Deckfarbe gehabt haben, von denen ottonische Nachbildungen eine Vorstellung geben. Textlich stimmen aber einige erhaltene Teile aus Ezechiel nicht mit der Pariser Prachtbibel,

sondern mit der sog. Alkuin-Bibel in Bamberg überein, für die Köhler eine Lokalisierung in Marmoutier wahrscheinlich gemacht hat. Dieser Filiale wird man jedoch kaum Buchmalereien von der Qualität der im Hauptkloster produzierten zutrauen können, und daß es sich bei dem (verlorenen) Maiestas-Bild um eine hohe künstlerische Leistung handelte, beweisen die ottonischen Wiederholungen. Vielleicht handelt es sich um eine in Marmoutier geschriebene Bibel, die dem Martins-Kloster zur Ausschmückung übergeben wurde.

Ein kunsthistorisch faszinierendes Unikum ist das Skizzenblatt mit der „figurierten“ Blattranke und dem stehenden Christus oder Apostel — daß der Nimbus ohne Kreuz ist, macht die Benennung unsicher (Folia 1). Der Katalog läßt es offen, ob es sich um eine karolingische oder ottonische Zeichnung handelt. Die feste, unmalerische Konturierung der Ranke und die wulstartige Versteifung der Falten sprechen wohl eher für die spätere Alternative. Einleuchtend ist der Zusammenhang mit den entsprechenden Ziermotiven des Basler Altars, bei dem die Meinungen immer noch auseinandergehen, ob er mit Hanns Swarzenski nach Mainz oder mit Schnitzler und Buddensieg nach Fulda zu lokalisieren ist.

Diese Frage Mainz oder Fulda erhebt sich nochmals bei dem Sakramentar aus dem St.-Alban-Stift in Namur, das nach dem Verkauf der Sammlung des Herzogs von Arenberg in New York zuerst der Bibliotheca Bodmeriana einverleibt wurde, schließlich aber, wieder über den Kunsthandel in New York, der Sammlung Ludwig zugefallen ist (No. V, 2). Allein nach den liturgischen Merkmalen könnte man das Sakramentar mit gewisser Berechtigung auch für Fulda in Anspruch nehmen, wo zudem das stilistisch nächstverwandte Evangeliar Cod Aa 44 aufbewahrt wird. Wie von Euw in seiner ausführlichen Besprechung des Sakramentars sehr schön zeigt, finden aber beide Handschriften ihren angemessenen Platz in der Entwicklung der Mainzer Buchmalerei. Zugleich ist bei den Figuren der Zusammenhang mit dem Basler Altar recht offenbar, weshalb eine Datierung schon in den dreißig Jahren des XI. Jahrhunderts zu erwägen wäre.

Die ottonische Buchmalerei ist auch sonst in der Sammlung Ludwig mit wertvollen Werken vertreten. Denn zu dieser darf man stilistisch auch das Sakramentarfragment aus Beauvais rechnen, dessen Initialen der Frühphase der Reichenauer Schule nahestehen, das aber von einem Künstler geschaffen wurde, den der französische König Robert der Fromme aus der Lombardei holte (Nr. V, 1). Der Glücksfall, daß wir durch eine gleichzeitige Quelle die Existenz und den Namen dieses Malers, Nivardus, kennen, wird in dem Katalog voll bestätigt. Die Ausstrahlung der ottonischen Kunst über die Grenzen des Reiches konnte nicht deutlicher bezeugt werden.

Mit der von Vöge bearbeiteten Hauptphase der Reichenauer Schule hängt das Benediktionale des Bischofs Engilmar von Parenzo zusammen (Nr. VII, 1). Während Vöge es zu den Sekundärhandschriften seiner Schule rechnet,

wird nunmehr eine Lokalisierung nach Regensburg in Erwägung gezogen — eine für den Rezensenten etwas überraschende Ansicht, die, wenn sie zuträfe, einer nicht unwesentlichen Revidierung der klassischen Monographie über die Regensburger Schule von Georg Swarzenski gleichkäme. Den als verwandt angeführten Handschriften in Berlin und Einsiedeln wäre vielleicht das Einzelblatt mit den Frauen am Grabe der Lippischen Landesbibliothek in Detmold (Kunst und Kultur im Weserraum, 1966, Abb. 177) anzuschließen.

Die Sammlung Ludwig besitzt auch viele wichtige Denkmäler der romanischen Buchmalerei. Unter diesen ist wohl das Helmarshausener Evangelium, früher Dyson Perrins gehörend, das kostbarste Stück (Nr. II, 3). In seinen Evangelistenbildern wird die für den romanischen Stil so typische Parzellierung der Formen beispielhaft illustriert. Demgegenüber vertritt das um 1170 entstandene Neue Testament aus Auxerre eine wesentlich andere Tendenz, die schon auf den gotischen Stil vorbereitet (Nr. I, 4). Wie an der Farbabbildung der Initiale zum Lukas-Prolog sehr schön zu sehen ist, laufen die Formen in langen, mit Vorliebe vertikal gestreckten Strähnen durch — wenn man so will, den Diensten der gotischen Architektur vergleichbar. Die steife Geometrie der romanischen Kunst wird durch eine mehr elastische Formbildung ersetzt, die u. a. den Zierbuchstaben erlaubt, Ausläufer entlang der Textkolumne auszusenden.

Die Handschrift gehört, zusammen mit einem zweiten Codex, einem Decretum Gratiani, dessen Behandlung dem dritten Katalogband vorbehalten ist, zu einer Gruppe von stilistisch verwandten Büchern, deren Ursprung die Forschung in den Klöstern der Diözese Sens gesucht hat, weil nachweislich einige davon aus dem Besitz von Thomas Becket und seinem Begleiter im Exil, Herbert of Bosham, stammen. Es fragt sich, ob zu dieser Zeit die Klöster, zumal die des Zisterzienserordens, denen eigentlich jeder Bücherluxus verboten war, eine derartig schöpferische Rolle haben spielen können. Die große Anzahl der Decretum-Handschriften, die in diesem Stil illuminiert sind, sprechen doch eher für eine Entstehung in den kommerziell organisierten Werkstätten um die Pariser Universität, und das tun auch die stilverwandten Ausgaben der Bibelkommentare des Petrus Lombardus, die noch einer gründlichen Untersuchung bedürfen.

Mit dem XIII. Jahrhundert tritt in der Sammlung Ludwig die englische Buchkunst mit einem besonders kostbaren Werk hervor, der früher Dyson Perrins gehörenden Apokalypse aus St. Albans (Nr. III, 1). Wenn man bedenkt, wieviel bereits über die frühgotische Apokalypsen-Illustration geschrieben wurde, ist es bemerkenswert, daß der Katalog auch zu diesem Thema einen neuen grundsätzlichen Gesichtspunkt hat beitragen können. Dies gilt für die aufschlußreiche Beobachtung, daß diese Redaktion sich darin von den vorangehenden unterscheidet, daß der Zyklus, der mit Szenen aus dem Leben des hl. Johannes beginnt und endet, den Apostel

auch in der Apokalypsenillustration immer wieder als den die wechselnden Visionen Erlebenden — innerhalb oder außerhalb des Bildes — darstellt. „Vielleicht sollte man“, heißt es p. 194, „die gesamte englische Apokalypsenredaktion vom Typus unserer Cimelie gleichsam als eine große Johannesvita ansehen“. Ich bezweifle nicht, daß gerade diese Auffassung, mit der die Geheime Offenbarung gleichsam in Parallele zu den Ritterromanen gesetzt wird, die Popularität dieser Bildredaktion bei den vornehmen Laien am besten erklärt. Die Schreckensvisionen haben ihnen zur Belehrung und zur Warnung, aber doch auch zur Unterhaltung gedient.

Mit dem XIII. Jahrhundert erreichen wir auch die erste Glanzzeit der gotischen Buchmalerei in Frankreich, und zwar hat Paris, unter der doppelten Protektion des Hofes und der Universität, unbestritten die führende Rolle. Von den großen Bilderbibeln, die eine Höchstleistung der Pariser Schule darstellen, besitzt die Sammlung Ludwig ein Blatt jener größtenteils der Morgan Library gehörenden Prachthandschrift, die nach ihrem persischen Besitzer im XVII. Jahrhundert die Schah-Abbas-Bibel genannt wird. Die englischen Stilzüge ihrer Bilder sollten uns nicht verleiten, sie aus der Entwicklung der Pariser Buchmalerei loszulösen, denn entscheidend für die Lokalisierung bleiben doch die Beziehungen zu den Fresken und Glasfenstern der Sainte Chapelle und zu dem zehn Jahre späteren Psalter Ludwigs des Heiligen.

Immerhin treten aber in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts auch Nordfrankreich und die an Flandern grenzenden Gebiete mit bedeutenden Schöpfungen hervor, wie die Forschungen von Ellen Beer, Robert Branner, Alison Stones und Willene Clark gezeigt haben. Auch hier handelt es sich wahrscheinlich um weltliche Illuminatoren, die gegen baren Lohn arbeiteten. Ein wichtiges Zentrum scheint Lille gewesen zu sein, dessen Hauptabnehmer die großen Klöster und Bischofssitze der Umgebung waren. In der Sammlung Ludwig liegen Teile von nicht weniger als drei verwandten Bibeln großen Formats, die in dieser Gegend geschrieben sind (Nr. I, 8—10). Dazu kommen die neu aufgetauchten Blätter eines Antiphonars gleichen Stils, dessen Initialen sonst meist nur als *cuttings* erhalten sind (VI, 5).

Anlässlich der nordfranzösischen Bibelhandschriften wird im Katalog auf die Bedeutung der Dominikaner für die Textgestaltung hingewiesen, was *a fortiori* für Paris gilt. Auch in Lyon hatte der Predigerorden eine starke Stellung. Hier gab es ein Dominikanerskriptorium, in dem zwischen 1254 und 1264 ein Plenarmissale für die Dominikanerkirche hergestellt wurde (Nr. V, 5). Im deutschen Sprachgebiet ist die vierbändige Bibel vom Jahre 1246 in der Universitätsbibliothek Würzburg das Hauptdenkmal, und diesem ist der Würzburger Psalter der Sammlung Ludwig nächstverwandt (Nr. VIII, 2). Nach dem Kalender war vielleicht der Engelberger Psalter Nr. VIII, 3 mit seinen eigenartigen Zierbuchstaben für den Dominikanerkonvent von Luzern bestimmt.

In Italien, wo der Orden in allen größeren Städten neugegründete, reich begüterte Klöster und Kirchen besaß, haben die Dominikaner sowohl als Förderer wie als Abnehmer der in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts mächtig aufblühenden Produktion von illuminierten Handschriften eine erst in diesem Katalog genügend beachtete Rolle gespielt. An erster Stelle ist Bologna zu nennen, wo der heilige Dominicus begraben lag und wo auch andere Ordensheilige ihre Kultstätte hatten. In den Schriftquellen ist eine ganze Reihe von bolognesischen Buchmalern überliefert, von denen die meisten aber nur Namen bleiben, weil wir sie, wie bei den berühmten Oderisi da Gubbio und Franco Bolognese, nicht mit sicheren Werken verbinden können.

Nun gibt es in der Sammlung Ludwig ein von seinem Künstler voll signiertes Graduale, das durch die in die Marginalranken eingefügten Bildnisse von Mönchen und Nonnen deutlich zeigt, daß es für einen Dominikanerkonvent geschaffen worden ist (Nr. VI, 1). Jacobello von Salerno, genannt Muriolus — das Mäuschen — heißt er, und wie es sein franziskanischer Zeitgenosse Bruder Johannes de Valkenborg in einem anderen Graduale tut, erklärt er sich sowohl für die Schrift als auch für die Musiknoten und für die Miniaturen verantwortlich. Wir nehmen meistens an, daß bei der Herstellung solcher Prachthandschriften eine Arbeitsverteilung zwischen Schreibern und Malern das Normale war, aber diese beiden Fälle beweisen, daß es nicht immer so gewesen ist. Von Jacobello erfahren wir außerdem, daß die Handschrift sein erstes Werk darstellte — für einen Anfänger eine bemerkenswert reife Leistung, die wohl nur dadurch zu erklären ist, daß er als Lehrling in einem bedeutenden Skriptorium gearbeitet hat; man möchte in dieser Beziehung an die Werkstatt denken, in der das schöne Graduale im Fitzwilliam Museum, Cambridge, C. F. M. 5 geschaffen wurde.

Die Hand Jacobellos ist leicht in einem zweiten Choralbuch zu erkennen, diesmal einem „Antiphonar für das Offizium“, das zwischen dem Stockholmer Nationalmuseum (B 1578) und dem Art Institute von Chicago (Nr. 11142 B) geteilt ist (*Abb. 4*; für weitere Abbildungen sei auf den soeben erschienenen Katalog der Stockholmer Sammlung, *Bokmålningar fran medeltid och renässans*, Årsbok för svenska statens konstsamlingar, XXVI, 1979, hingewiesen). Auch hier begegnen in den Ranken ganz ähnliche Brustbilder von Dominikanernonnen und -mönchen; es könnte sogar sein, daß das Antiphonar in Stockholm und Chicago und das Graduale der Sammlung Ludwig zusammen einen Ornat gebildet haben. Übrigens erwähnt schon Toesca (*Storia dell'arte italiana, II. Il Trecento*, Turin, 1951, p. 826) ein von Jacobello signiertes Choralbuch im Brüsseler Conservatoire, das allerdings auf eine Anfrage hin als unauffindbar bezeichnet wurde. Könnte es sich um den fehlenden ersten Teil des Ludwigschen Graduales handeln?

Daß Jacobello seine Herkunft aus Salerno angibt, beweist gewiß nicht,

daß er dort gearbeitet hätte; ebenso gut könnte dies als ein Indiz für seine Tätigkeit andernorts angeführt werden. Schon der Verkaufskatalog von H. P. Kraus von 1974 lokalisierte das Graduale nach Bologna, und die allgemeine Stilverwandtschaft mit sicheren bolognesischen Arbeiten springt in die Augen. Bei dem heutigen Stand der Forschung läßt sich aber kaum sagen, inwiefern dieser Stil, vom Predigerorden begünstigt, auch in anderen italienischen Städten zu Hause war. Toesca reiht die Brüsseler Handschrift unter die süditalienischen Werke der Frühzeit der französischen Herrschaft ein. Bei aller Ähnlichkeit mit der sicher bolognesischen Bibel der Sammlung Ludwig (Nr. I, 11) sind feine Verschiedenheiten im Kolorit nicht zu übersehen.

Anders verhält es sich mit einem zweiten Graduale der Sammlung Ludwig (Nr. VI, 6), das eine von der bolognesischen Kunst klar abweichende Stilhaltung aufweist. Daß sich die Handschrift im XVI. Jahrhundert in einem Dominikanerkloster befand, ist wohl ebensowenig wie bei den verwandten Choralbüchern aus Santa Maria Novella in Florenz ein Beweis dafür, daß sie in einem Dominikanerkloster entstanden wäre. Eindeutig ist nur, daß es sich um eine vorzügliche Florentiner Arbeit handelt.

Die Sammlung Ludwig ist auch reich an Handschriften aus den späteren Jahrhunderten des Mittelalters; die meisten sind aber aus inhaltlichen Gründen den drei restlichen Bänden vorbehalten. Doch fehlen auch im ersten Band nicht einige kostbare Stücke. Besonders erwähnenswert sind ein in der Wiener Hofwerkstatt um 1420—30 illuminiertes Plenarmissale (Nov. V, 6) und ein Meßantiphonar mit einem von Antonio da Monza virtuos gemalten Zierbuchstaben, für den — ein seltener Fall — die vorbereitende Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett erhalten ist (Nr. VI, 3). Auch mit der Renaissance ist der Sammlung keine Grenze gesetzt. Der ökumenische Geschmack Prof. Ludwigs hat ihn bewogen, seiner Sammlung auch ganz späte Arbeiten einzufügen. Erwähnt seien ein reizendes Büchlein mit Meßgebeten von dem um 1725 tätigen Pariser Hofminiaturisten Jean Pierre Rousselet (Nr. 3) und ein nicht lange vor dem zweiten Weltkrieg in der besten Tradition von William Morris geschriebenes Epistolar, dessen Zierbuchstaben wohl eher holländische als französische Inspiration erkennen lassen (Nr. IV, 3).

Zum Schluß seien die byzantinischen und armenischen Handschriften kurz berücksichtigt. Am ältesten ist das in das Jahr 1133 datierte griechische Neue Testament, das etwas willkürlich unter die Evangelienbücher aufgenommen ist (Nr. II, 4). Seine stehenden Evangelisten weichen von ihren Vorbildern aus dem X. Jahrhundert darin ab, daß sie sich alle vier etwas monoton nach rechts wenden und ihr Buch halboffen vor der Brust halten; nur Johannes wendet seinen Kopf zu der inspirierenden Hand Gottes, ein typisch byzantinisches Motiv. Von besonderem Interesse ist das zuerst von Hugo Buchthal in die Literatur eingeführte Evangelienbuch Nr. II, 5, das zu

einer Gruppe von Handschriften gehört, die uns lehren, daß die Kontinuität der byzantinischen Buchmalerei nicht durch die Eroberung der Kreuzfahrer abgebrochen wurde. Wie es ursprünglich ausgestattet war, läßt sich nicht mehr entscheiden; die beiden arg abgeblätterten Miniaturen mit dem zweifelnden Thomas und dem Tode Mariens waren schwerlich die einzigen erzählenden Illustrationen. Fünfzig oder mehr Jahre später sind dreizehn neue Miniaturen auf losen Blättern eingefügt worden, die einen vollständigeren christologischen Zyklus ergeben. Sie sind für den neuen paläologischen Stil bezeichnend, zu dessen Freiheiten es gehört, daß die Figuren manchmal den Rahmen überschneiden.

Die armenische Buchmalerei wird durch drei Handschriften vertreten, von denen das 1386 datierte Evangeliar der Schule von Van das älteste ist (II, 6). Es gehört in eine bis in die vorikonoklastische Zeit zurückgehende Tradition, bei der die Kanontafeln, die noch die alte siebenseitige Verteilung haben, von einem Evangelienzyklus begleitet sind, der die Heilstaten Christi verkündet. Der Quellenwert der als aquarellierte Zeichnungen meist ohne Rahmen angelegten Szenen für die Erschließung des wohl aus dem VII. Jahrhundert stammenden Archetypus wäre größer gewesen, wenn der Künstler nicht ein so plumper Zeichner gewesen wäre — seine Figuren machen nicht zuletzt in der Gewandbehandlung einen fast pathologisch verwirrten Eindruck: der arme Lahme, der ohne Unterleib an Seilen zu Christus heruntergelassen wird, erscheint der Heilung wirklich in höchstem Grade bedürftig!

Die zwei anderen armenischen Handschriften sind beide in Isfahan geschrieben, nach der Verschleppung eines Teiles des armenischen Volkes nach Iran unter Schah Abbas: ein Evangeliar aus dem Jahre 1615 (Nr. II, 7) und eine Bibel, 1637—38 datiert (Nr. I, 14). Beide haben sehr lange, von echter Frömmigkeit zeugende Kolophone, die schon als Geschichtsdokumente den Handschriften einen großen Wert verleihen. Sehr merkwürdig ist besonders das Frontispizbild der Bibel mit seinem an die spätromanische Buchmalerei erinnernden Stil, der wohl nur dadurch zu erklären ist, daß die Armenier auch im Exil über alte Vorlagen verfügten.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß — wie die Sammlung Ludwig selbst — der jetzt veröffentlichte erste Katalogband eine großartige Leistung darstellt. Man legt das schwere Buch beiseite mit dem Gefühl, mehr gelernt zu haben, als von einem Katalog erwartet werden kann. Besonders bemerkenswert ist die umfassende Kenntnis der herangezogenen Literatur, die bis zur Auswertung neuester amerikanischer Dissertationen reicht. Wenn die folgenden Bände das gleiche hohe Niveau aufrechterhalten können, wird das ganze Werk der *Forschung der Buchmalerei* lange unentbehrlich bleiben.

Carl Nordenfalk